

La picaresca en las canciones vallenatas como manifestación concreta de una ideología*

Óscar Andrés Ariza Daza
Universidad Popular del Cesar

Resumen

En este trabajo, encontramos un análisis de los textos que caracterizan la narratividad en las composiciones de la música vallenata como una respuesta a la necesidad de conocer más sobre el folclor vallenato y cuáles han sido los factores de cambio que han permitido establecer un proceso de desarrollo al interior de las composiciones.

El texto hace parte de un trabajo mayor que permitió la realización de un análisis semiótico a diferentes canciones vallenatas en el que se estableció el nivel narrativo que éstas desarrollan. Además fueron contrastadas las composiciones narrativas anteriores a los años cincuenta con las posteriores a la fecha antes mencionada, para determinar cómo ha sido el proceso evolutivo en la composición de estas canciones.

Abstract

This paper is part of a research that allowed the execution of a semiotic analysis to different vallenatas songs in which established the level narrative that they develop. In addition there were contrasted the narratives compositions before to the 1950S with subsequent to the date mentioned above, to determine how it has been the evolutionary process in the composition of these songs.

In this work, we find the analysis of the texts that characterize the narrativity in the compositions of the vallenata music as a response to the need to know more about the folklore vallenato and which have been the changing factors that have allowed to establish a process of development to the interior of the compositions.

* The Picaresque in the vallenata songs as a concrete manifestation of an ideology.

Recibido y aprobado en agosto de 2010.

Palabras claves:

Canción vallenata, narratividad, análisis semiótico, composiciones narrativas.

Key Words:

Vallenata Song, narrative, semiotic analysis, narrative compositions.

La tradición oral es uno de los fenómenos comunicativos que más identifica a una comunidad. Los mantiene en contacto de una generación a otra, haciendo que adquieran identidad gracias a una unidad cultural.

La narración oral arroja una serie de características que van tomando fuerza a medida que ella se va extendiendo. Tales características merecen un estudio serio y minucioso, que permita reconocer en los relatos, elementos culturales como fenómenos de habla, ideología, cosmovisión y rastros lingüísticos tanto individuales para ver de qué manera inciden sobre la forma de contar de cada narrador.

Hemos querido hacer un análisis de tipo descriptivo sobre relatos cantados o narraciones expresas en diferentes cantos vallenatos originarios de los departamentos de La Guajira, el Cesar y Magdalena. Nuestro interés ha sido el de analizar de qué manera se presentan ciertos fenómenos dentro del relato, bien sean fonéticos, fonológicos, gramaticales, morfosintácticos, discursivos etc., teniendo en cuenta teorías del análisis de textos narrativos.

El trabajo tiene por objeto analizar cómo se produce el texto oral de acuerdo con el contexto cultural del hablante, su nivel académico, su intención pragmática etc., para llegar a establecer qué tipo de discurso emplea y qué elementos usa para darle una caracterización que lo identifique con su propio estilo dentro de un sujeto cultural que se circunscribe a la cultura del Caribe colombiano.

El vallenato más allá de ser una expresión musical que se configura a partir del acompañamiento instrumental del acordeón, de la caja y la guacharaca, es una forma de interpretación del mundo, desde una ética particular en el que, las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano construyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres y valores como el machismo, el honor y el goce entre otros, que en buena medida son interpretados por un sujeto cultural

que habla a nombre de toda una colectividad a partir de una categorías mentales.

Para mayor claridad en este tipo de propuesta tomaremos el concepto que el investigador Orlando Araujo Fontalvo elabora de las canciones vallenatas, definiéndolas como: “prácticas discursivas, manifestaciones concretas de la ideología de las que emerge un sujeto cultural. Su función objetiva es mantener y reproducir una organizada red de sentimientos, valores y expectativas que comparten los miembros del grupo social pueblerino y campesino del valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de La Guajira”. (Araújo Fontalvo, 2003).

Esta facultad innata de contar sucesos en los compositores de música vallenata, en especial de Rafael Escalona, Emiliano Zuleta Baquero e Isaac Carrillo entre otros, va más allá del narrar unos recuerdos que muestran la vida de su región a través de personajes trascendentales en sus canciones, que perfectamente podrían reconstruir la historia de ese gran Valle del Cacique Upar, que se extiende desde el centro de la Guajira hasta el centro del Departamento del Cesar, en caso de que se perdieran archivos o datos históricos de la región, porque cada canción vallenata relata en detalle cómo se vivía, pensaba y se respondía ante un sistema de valores que hoy sigue defendiéndose como una particular de vivir.

Esa música que estos juglares concibieron para presentar al mundo, posee una identidad específica, con rasgos inconfundibles; sus personajes tienen nombres y apellidos, los lugares están claramente enfocados; eso sólo es posible hacerlo desde un folclor que desborda la instrumentación para convertirse en un mensaje tan fuerte en su simbolización del universo, que va más allá de una construcción emocional, para proponer una nueva forma de discurso en el que sin ambages se exprese esas ganas narrar a partir de la realidad que lo circunda.

Así, los textos musicales vallenatos vistos como manifestaciones concretas de una ideología, expresan los valores de un contexto particular, lo que nos permite entonces explicar el por qué ciertos relatos musicales no son entendidos en contextos diferentes al local; canciones narrativas como el 039, y lloraban los muchachos de Alejandro Durán, el Jerre jerre de Escalona, hacen referencia a hechos reales en los que el compositor se con-

vierte en un testigo, de tal forma que a través de la narración los pone en contacto con la colectividad. Ya García Márquez decía que:

No hay una sola letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los mejores juglares de la estirpe medieval, (Gilard y García Márquez).

Debido a que las canciones vallenatas en un principio manifestaron su apego a la realidad, se generó dificultad para ser entendidas por otro público diferente al de la zona en que se desarrollan y en algunas ocasiones necesitan contextualizarse para hacerse universales. Este fenómeno se presentaba especialmente en aquellas canciones elaboradas por compositores anteriores a la década del cincuenta. Posiblemente se deba a que el vallenato para esa época no había trascendido el ámbito local, lo que unido al bajo nivel académico de los compositores, en su mayoría gentes de campo, hacía que las canciones que se elaboraban no buscaran salirse del contexto local o regional. Sin embargo, encontramos textos musicales de compositores de esta época que manejan claramente sus referentes a través de un sistema narrativo perfecto en cuanto a su forma arquitectónica y a su contenido. Tal es el caso de la custodia de Badillo y la pesquería entre otras.

Como una forma de demostrar el manejo narrativo de las canciones anteriores a los años cincuenta desarrollaremos un análisis de las estructuras narrativas del relato musical vallenato denominado *La pesca* de Emiliano Zuleta Baquero:

La pesca

Me invitaron a una pesca,
Y yo les di la palabra
De allí mismo donde estaba
salí a busca' la maleta
me dijeron que era cerca
que pronto regresaría
allí nos pasamos el día
y hubo mucho bocachico

yo cogí fueron chiquitos
yo perdí la pesquería (bis).

Chelalo, un compadre mío
se quiso tirá un export
y cargó con un perol
pa'hace' un sancocho en el río,
el perol se le ha perdido
sin esperanzas de hallarlo
mi compadre llegó bravo
batiéndose contra el suelo
y hubo que mata' un conejo
pa'paga' el viaje del carro.

La niña Zenaida Cotes
fue la que me hizo el perjuicio
me dijo están muy chiquitos
esos no hay quien te los compre
y de ñapa que esa noche
yo llegué un poco cansa'ó
me quedaron mal sala'os
y amanecieron hediondos
entonces lo perdí todo
no me quedó ni un pesca'ó (bis).

La música vallenata lleva implícito su carácter narrativo. Desde sus orígenes, contar hechos cotidianos se convirtió en una necesidad del hombre de interpretar su entorno y hablar a nombre de un sujeto colectivo. Narrar entonces, se constituye en la mejor herramienta para establecer diversos tipos de comunicación, a la manera de los antiguos cantores de gestas medievales. Todo vallenato parte de la necesidad de contar un hecho real, bien sea para magnificarlo, criticarlo, burlarlo o clarificarlo. Lo cierto es que las canciones vallenatas parten de un hecho que necesita contextualizarse. Es así como en diferentes textos musicales encontramos tragedias, historias románticas, carnavalescas con una carga picaresca que le da cierta tonalidad de cómico-serio. Es el caso de *la pesca*, una canción que desde los hechos cotidianos que involucran esta actividad, se inicia una historia genial, narrada en forma anecdótica en donde a pesar de contar una malaventura, los sucesos producen en el receptor un efecto de complacencia.

En el texto en estudio, se identifican claramente rasgos de la tradición oral como el lamento, el reclamo o queja, que mezclado con un tono irónico que le impone quien cuenta la anécdota personal, desde una voz intradiegética, le da coherencia a la intención de informar desde su experiencia personal lo que le sucedió, aunque por momentos cede el turno a un narrador extradiegético, quien como un testigo presenta los hechos para después volver a convertirse en un personaje narrador. Este tipo de manejo narrativo hace que la historia tenga un referente claro que ubique al receptor en el tiempo y lugar en que sucede el relato. Veamos:

Me invitaron a una pesca,
y yo les di la palabra
de allí mismo donde estaba
salí a busca' la maleta
me dijeron que era cerca
que pronto regresaría
allí nos pasamos el día
y hubo mucho bocachico
yo cogí fueron chiquitos
yo perdí la pesquería (bis).

En este fragmento el narrador se incluye como un personaje en el relato, describiendo la iniciación de su anécdota y anticipando los resultados de la actividad. Esta presencia del *yo* en las canciones muestra cómo el vallenato parte de la experiencia personal para la elaboración de una historia que luego a través de la inclusión de otros sucesos se vuelve colectiva. La invitación y aceptación constituyen la secuencia inicial del relato, sin embargo, la fabula se ubica en esta primera estrofa, que si bien por una parte presenta los hechos, por otra, anticipa el resultado de la actividad; un fracaso por la obtención de un producto de mala calidad. La expresión *yo perdí la pesquería*, resume el relato. En este sentido, en la primera parte está presentado todo el programa narrativo, mostrando cómo el narrador tiene la intención de enterar al receptor de qué fue lo que le sucedió, como una forma de vincularlo de inmediato al relato, luego a través de las secuencias siguientes entra en los detalles picarescos, lo que vuelve a la historia interesante y divertida.

Chelalo, un compadre mío
se quiso tirá un export
y cargó con un perol

pa'hace' un sancocho en el río,
 el perol se le ha perdido
 sin esperanzas de hallarlo
 mi compadre llegó bravo
 batiéndose contra el suelo
 y hubo que mata' un conejo
 pa'paga'el viaje del carro.

Esta segunda parte de la canción funciona de forma diferente en cuanto al nivel narrativo, pues como lo mencionamos anteriormente, la voz que cuenta, cambia de tal manera que da la apariencia de ser otra historia dentro de la gran historia. El uso del narrador extradiegético funciona como un elemento catalítico que retarda la acción del relato y con ello impregna humor a la historia, para luego darle paso a la anécdota personal identificada a través del mismo narrador intradieético o personaje que cuenta. Veamos:

La niña Zenaida Cotes
 fue la que me hizo el perjuicio
 me dijo están muy chiquitos
 esos no hay quien te los compre
 y de ñapa que esa noche
 yo llegué un poco cansa' o
 me quedaron mal sala' os
 y amanecieron hediondos
 entonces lo perdí todo
 no me quedó ni un pesca' o (bis).

La pesca, muestra claramente una de las grandes variantes en la canción vallenata *La picaresca*¹, a través de la presentación humorística de historias personales o populares que a pesar de mostrar en muchos casos sucesos fatídicos, están impregnados de humor, ironía y burla. Esta forma de narrar desmitifica los hechos cotidianos, mostrando como la rigidez y la sobriedad resultan siendo subvertidos por lo informal a través de la burla y la ironía. Tal es el caso de canciones como *La pimientica* de Emiliano Zuleta Baquero, *La bola 'e candela* de Hernando Marín, *El jerre jerre* de Rafael

1 Hemos decidido tomar este nombre para definir a aquellas canciones dotadas de una carga humorística en las que se describen hazañas donde la burla, la ironía y la astucia de los personajes sin que ello esté exento de simpatía.

Escalona, *La llorona* loca de José Barros, *El hombre de mama* de Efraín Barniza, *El santo Cachón* de Romualdo Brito y *La sal de frutas* de Isaac Carrillo entre otras.

Las narraciones picarescas que por lo general se enmarcan en el paseo rápido o merengue, parten de acciones cotidianas que a partir de lo real instauran una evaluación de mundo en la medida que critican un hecho y defienden otro. Veamos a continuación la canción titulada *La sal de frutas* del compositor Isaac Carrillo, oriundo de San Juan del Cesar Guajira. Esta narración musical que a manera de crónica cuenta los hechos sucedidos durante un festejo y las consecuencias que trajo.

La sal de frutas

Hubo un matrimonio de muchos invitados
en la plaza de San Juan la gente quedó alarmada
por la comida que estaba dañada
los que la comieron quedaron intoxicados (bis).

después supe yo que los zambraneros
pasaron un rato muy desesperados
se veían correr pa' los potreros
y las sal de frutas se agotaron (bis).

Referido el caso
fue el ocho de Abril
cuando se casó Alonso Mendoza
como a mí me dio fuerte esa cosa
yo pensaba que me iba a morir (bis)
no vuelvo a comer de esas golosinas
en los matrimonios, saben los motivos
siendo tan sabrosa la gallina
se olvidaron de ella y de los chivos (bis).

Lo mejor de todo
sucedió en San Juan
yo tengo testigos y lo puedo probar
yo vi dos mujeres que iban a rezar
pidiendo permiso por la vengencia
y como esa cosa no sabe esperar
tenían que hacerlo por necesidad.

Después supe yo que los zambraneros
pasaron un rato muy desesperados
se veían correr pa' los potreros
y las sal de frutas se agotaron (bis).

La sal de frutas es una narración que utiliza las técnicas de la crónica para mostrar una historia picaresca en la que el humor y la ironía se constituyen en un recurso fundamental para establecer una interpretación del mundo. La exposición de los hechos en un orden cronológico contribuye con la exaltación de la desventura ocurrida. A esto hay que sumarle la presentación detallada de cada uno de los sucesos que desencadenaron la emergencia, lo que le da mayor claridad al relato.

Hubo un matrimonio de muchos invitados
en la plaza de San Juan la gente quedó alarmada
por la comida que estaba dañada
los que la comieron quedaron intoxicados (bis).
después supe yo que los zambraneros
pasaron un rato muy desesperados
se veían correr pa' los potreros
y las sal de frutas se agotaron (bis).

La historia inicia presentando el hecho de manera concreta, pues el receptor desde el comienzo sabe qué sucede en la canción. Luego en forma detallada desmenuza el relato haciéndolo interesante en la medida que va soltando datos precisos sobre lo que sucedió, de esta manera ubica al relato en un tiempo y un lugar específico que hace que desde una voz intradieética, el narrador empiece a participar de la historia como un afectado más, lo que le da veracidad a la diégesis. Veamos:

Referido el caso
fue el ocho de Abril
cuando se casó Alonso Mendoza
como a mí me dio fuerte esa cosa
yo pensaba que me iba a morir (bis).
No vuelvo a comer de esas golosinas
en los matrimonios, saben los motivos
siendo tan sabrosa la gallina
se olvidaron de ella y de los chivos (bis).

Lo mejor de todo
sucedió en San Juan

yo tengo testigos y lo puedo probar
yo vi dos mujeres que iban a rezar
pidiendo permiso por la vengencia
y como esa cosa no sabe esperar
tenían que hacerlo por necesidad.

El sujeto que enuncia desde una experiencia personal muestra la magnitud de los hechos y toda la tragedia que desencadenó el festejo, luego recurre a estrategias persuasivas que refuerzan su discurso con el fin de darle mayor validez a lo que cuenta. La expresión: *Lo mejor de todo sucedió en San Juan/Yo tengo testigos y lo puedo probar*, indica la intención de demostrar que todo lo que narra se desprende de un hecho real que surge a partir de la intromisión de elementos extraños a la cultura en la que se desenvuelve, tal es el caso de la comida gourmet. Para luego darle paso a un sujeto colectivo que refuerza la tragedia ocurrida:

Después supe yo que los zambranos
pasaron un rato muy desesperados
se veían correr pa' los potreros
y las sal de frutas se agotaron (bis).

Después supe yo muestra cómo el narrador quiere indicarle al receptor que la intoxicación tuvo implicaciones mayores, de tal manera que los afectados fueron en mayor número, pero se enteró sólo después. Fue tal la magnitud de lo sucedido que el paliativo para la intoxicación *La sal de frutas* se agotó empeorando la situación. Aquí la ironía y el humor proporcionan dinamismo al relato haciéndolo agradable y receptivo, lo que asegura el éxito del mensaje.

A partir de este momento se revela la intención de establecer una crítica rotunda a la modernidad, representada en la comida foránea, llamada por el narrador “golosina” para quitarle con eso el valor de comida, pues la presenta en forma negativa, como causante de desgracia.

No vuelvo a comer de esas golosinas
en los matrimonios, saben los motivos
siendo tan sabrosa la gallina
se olvidaron de ella y de los chivos (bis).

La anterior expresión nos permite detectar la presencia de una crítica a la modernidad instrumental en la medida que la golosina (comida gourmet)

se constituye en un elemento sofisticado y extraño a la cultura local, lo que la hace perjudicial para la salud de los invitados, diferente a las gallinas y los chivos; comidas locales agradables y sanas. El rechazo a lo externo se constituye entonces en una crítica a lo que viene de afuera y una defensa de lo local y lo criollo. Este tipo de evaluación se hace desde un compositor de origen campesino como Isaac Carrillo que actúa en defensa de su tradición de comer chivo y gallina en los festejos. Una costumbre guajira que se constituye en un hecho cultural que al ser transgredido genera consecuencias negativas como la intoxicación de la que se habla en la canción.

Así las cosas, las canciones vallenatas hacen parte de una conciencia colectiva que es interpretada por el compositor quien desde el sujeto cultural se vale de estrategias narrativas enmarcadas dentro del relato oral y desde su propia percepción de la realidad proyecta claramente una visión de mundo en el informante, basada en el rechazo a lo externo desde estructuras culturales que establecen una defensa a lo propio mediante, la burla, el humor y la ironía, elementos que ayudan a la construcción de un discurso en el que el sujeto colectivo es quien ejerce poder sobre las estructuras ideológicas y sociológicas del relato, sin que el narrador pueda liberarse de ello.

Referencias:

- Araujo de Molina, C. (1973). Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata. Bogotá: Ed. Tercer mundo.
- Araujo Fontalvo, O. En Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/habitus.html>
- Araujo Noguera, C. (1988). Rafael Escalona: hombre y mito. Bogotá: Ed. Planeta.
- Ariza Daza, O. A. (2004). La transgresión del silencio. Aproximaciones a la poética musical de Hernando Marín Lacouture. Valledupar: Ediciones Unicesar.
- Bal, M. (1995). Teoría de la narrativa. Madrid: Editorial Cátedra.
- Castro García, O y Posada Giraldo C. (1998) Manual de teoría literaria. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia
- García Usta, J. y Salcedo Ramos (1994). A. Diez Juglares en su Patio. Bogotá: Ed. Ecoe Ediciones.
- Gutiérrez Hinojosa, T. (1992). Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas. Bogotá: Ed. Plaza & Janes.

- Llerena Villalobos, R. (1985). *Memoria Cultural en el Vallenato*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- Marín, F. (1985). *El comentario lingüístico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Martínez, M. *Instrumento de análisis del discurso*. En *análisis del discurso*. De Facultad y Humanidades, Colección lenguas y Cultura.
- Medina Sierra, A. (2002). *El Vallenato: Constante Espiritual de un Pueblo*. Riohacha: Fondo Mixto de Cultura Regional Guajira.
- Mejía Duque, J. (2001). *Los pasos perdidos de Francisco el hombre*. Valledupar: Cámara de comercio.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y Escritura*. México: Ed. Fondo de cultura Económica.
- Oñate Martínez, J. (2003). *El ABC del Vallenato*. Bogotá: Ed. Taurus.
- Oñate Rivero, R. (1999). *Vallenatos Inmortales*. Valledupar: Ed. Gráficas Ducal. Ltda.
- Posada, C. (1986). *Canción Vallenata y tradición Oral*. Medellín: Universidad de Antioquia. Departamento de Publicaciones.
- Quiroz Otero, C. (1982). *Vallenato Hombre y Canto*. Bogotá: Ed. ICARO.
- Sagrera, M. (1967). *Mitos y Sociedad*. Barcelona: Ed. Labor S.A.
- Vansina, J. (1968). *Tradición Oral*. Bogotá: ed. Labor.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación*. Bogotá: Ed. Vicepresidencia de la República de Colombia.